

ESPACIOS ESCÉNICO, GEOGRÁFICO Y METAFÓRICO EN HELENA DE EURÍPIDES

JUAN TOBÍAS NÁPOLI

Universidad Nacional de La Plata. CELC-AFG.

Resumen

En los primeros tres versos de *Helena*, Eurípides presenta las dos principales novedades argumentales respecto del tema: la esposa de Menelao se presenta ante los ojos de los espectadores en el ignoto Egipto y el personaje no es la mujer fatal de tantas obras, la princesa dominante y altanera orgullosa de su belleza y de la predilección de la que goza, sino que se ha convertido en una humilde suplicante, postrada ante una tumba para pedir la protección de los dioses, ya que quiere mantenerse intacta ante los reclamos matrimoniales de Teoclimeno, el nuevo rey egipcio. Geografía y escenografía jugarán un papel preponderante en la intencionalidad poética, y en este contraste de espacios y de tiempos cargados de sentido metafórico se terminará de dibujar el sentido de la tragedia: vida y muerte, juventud y vejez, verdad y apariencia, nombre y realidad; pero también la isla de Faros que está frente a Egipto, las islas en las que naufragaron tantos héroes griegos y la isla situada en frente de Atenas; también el pasado mítico de Helena y el futuro cultural de Atenas: todo se divide y contrasta armónicamente en Helena.

Abstract

In first three verses of *Helena*, Euripides presents the two main argumental new features about to the subject: the wife of Menelao appears before the eyes of the spectators in the unknown Egypt and the character is not the fatal woman of so many works, the dominant and arrogant princess proud of his beauty and of the predilection which she enjoys, but that she has become a humble suppliant, prostrated before a tomb to request the protection of the Gods, since she wants to stay intact before the married reclamations of Teoclimeno, the new Egyptian king. Geography and stage scene will play a prevalent role in the poetic intentionality, and in this contrast of spaces and dark weather of metaphoric sense it will be finished drawing the sense of the tragedy: life and death, youth and oldness, truth and appearance, name and reality; but also the island of Pharos that is in front of Egypt, the islands in which were shipwrecked so many Greek heroes and the island located in front of Athens; also the mythical past of Helena and the cult future of Athens: everything is divided and contrasted harmonically in Helena.

PALABRAS CLAVE: Eurípides. Tragedia. *Helena*. Espacio. Metáfora isleña.

KEY WORDS: Euripides. Tragedy. *Helena*. Space. Island Metaphor.

Henry James explicó, en el prefacio a *La edad ingrata* de 1899, que, en la escena de apertura de una nueva obra teatral, la audiencia tiende a estar emocionalmente fría. Por ello, el espectador necesita ser cautivado rápidamente por el poeta, para que su atención pueda ser captada en el acto. Los dramaturgos clásicos usaron diversos recursos para lograr captar cuanto antes este interés de los espectadores: en ocasiones, ubicaron un personaje inesperado en una situación igualmente inesperada (como el centinela que inicia *Agamenón* de Esquilo); otras veces, el personaje que comienza la tragedia es esperado, pero la situación escénica en la que se lo presenta es totalmente imprevisible: por ejemplo, no sorprenderá la aparición de Electra en el inicio de la obra homónima de Eurípides; sin embargo, su presentación como personaje teatral, mal vestida y descuidada, junto al lecho de enfermo de un sucio y desprolijo Orestes, habría sorprendido y captado rápidamente el interés del espectador. La presencia del personaje de Helena, que recita el monólogo con el que comienza la tragedia del mismo nombre, no puede sorprender desde una perspectiva argumental; sin embargo, en línea con la mayoría de las escenas de apertura eurípideas, la sorpresa radicará en la particular situación con la que se la presenta, rápidamente descripta y sorprendente desde diversos aspectos: la acción de la obra, por caso, no se desarrolla en Esparta ni en otra de las regiones del

Peloponeso, en algún momento anterior a su partida hacia Troya o luego del regreso, después de tantos años de guerra; tampoco en el interior de una Troya aún floreciente antes de su caída o recién destruida luego del saqueo aqueo. Un espectador bien informado acerca del mito podría presumir muy fácilmente cualquiera de estas localizaciones de Helena.¹ En lugar de ello, desde los primeros versos la esposa de Menelao destaca ante los ojos de los espectadores su presencia en el ignoto Egipto. Por tanto, el espacio geográfico en el que se desarrolla la representación escénica constituirá la primera sorpresa para el público: geografía y escenografía jugarán un papel preponderante en la intencionalidad poética. Pero habrá más.

Podremos ver, por otra parte, y desde las primeras líneas del recitado de *Helena*, que el personaje no está presentado como la princesa dominante y altanera, orgullosa de su belleza y de la predilección de la que goza, tal como la conocía el público a partir de las representaciones homéricas y del propio Eurípides en obras como su *Troyanas*, por ejemplo, de reciente estreno, o en la todavía no estrenada *Orestes*: será ésta la segunda sorpresa.

El inicio de *Helena* presenta entonces una doble sorpresa: la acción se desarrolla en Egipto y la mujer fatal de tantas obras se ha convertido en una humilde suplicante, postrada ante una tumba para pedir la protección de los dioses, ya que quiere mantenerse intacta ante los reclamos matrimoniales de Teoclimeno, el nuevo rey egipcio. La importancia que Eurípides le atribuye a esta novedad geográfica está garantizada: *Nilo* es la primera palabra que recita Helena en su prólogo; el término instauro ante los espectadores un presente mítico sorprendente. Sin embargo, el coordinante adversativo δὲ reintroduce, desde el verso 4, la versión mítica tradicional y retrotrae a los espectadores hacia el origen de la guerra de Troya. No obstante, todas las variantes resultarán actualizadas de acuerdo con la nueva versión del mito. El δ' ὕψω del verso 64, en las últimas líneas de la *rhésis* inicial de Helena, instala nuevamente el presente dramático de la acción, con el retorno a la versión mítica alternativa, y da cuenta de la condición de suplicante de *Helena*, que pretende, como una fiel esposa, mantener su lecho intacto en espera del reencuentro con su anhelado esposo:

τὸν πάλαι δ' ἐγὼ πόσιν
τιμῶσα Πρωτέως μνήμα προσπίτνω τόδε
ικέτις, ἴν' ἀνδρὶ τὰμὰ διασώσῃ λέχη,
ὡς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεῆς φέρω,
μή μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνῃν ὄφληι.²

La mención al esposo de antaño que constituye el final de la *rhésis* inicial de Helena plantea, al mismo tiempo, el contraste que sostiene la estructura compositiva de la tragedia: realidad y apariencia, nombre y cuerpo, vergüenza y afrenta no coinciden nunca. La alteración de la variante mítica elegida, por tanto, es también reflejo de una torsión conceptual que quiebra la armonía esperada por los espectadores: no sólo del mito, sino también del mundo. Analicemos entonces el significado de esta novedad geográfica en el argumento.

Los tres versos iniciales de *Helena* tienen en este sentido una importancia pocas veces destacada.³ El pronombre demostrativo αἶδε del primer verso acompaña deícticamente el gesto del personaje que recita el prólogo, quien advierte a los espectadores acerca de la identidad del río que tienen (personaje y público) ante su vista: no se trata ni del Simunte ni del Escamandro, los dos ríos que bañaban la llanura de Troya; ni del Eurotas, el río del Peloponeso que riega la ciudad de Esparta y desemboca en el golfo de Laconia, junto al cual Zeus, metamorfoseado en Cisne, se unió con Leda para engendrar a Helena; muy por el

contrario, se trata de las corrientes del Nilo, el río egipcio. Graham Ley⁴ ha postulado que debe reconocerse en esta indicación del primer verso un detalle escenográfico significativo: se trataría de la alusión a una tela pintada que, ante los ojos de los propios espectadores, haría visible el río Nilo. Además, la perdida Andrómeda, con la que *Helena* formaba parte de una trilogía, se desarrollaba en las costas de Etiopía; sería difícil pensar, por tanto, en un cambio de escenografía de una tragedia a otra. Debe recordarse que, según la geografía de Herodoto, el territorio de Etiopía, al sur de Libia, se encontraba también sobre la margen del Nilo. De esta manera, las costas a las que se alude no podrían ser otras que las de este mismo río.⁵

Como podemos notar, la escenografía del espacio teatral resulta sumamente compleja: la representación icónica del paisaje del Nilo se suma a la presentación escenográfica del palacio de Proteo-Teoclimeno (sobre la *skené*) y a la de la tumba de Proteo (en la *orchestra*), ante la cual se encuentra postrada Helena como suplicante.⁶ Sin embargo, creemos que la deixis escénica de Helena en estos versos alude en realidad a un señalamiento más complejo: ella se encuentra en Egipto, a la vera de las corrientes de bellas vírgenes del río Nilo, posiblemente en la isla de Faros, y presenta su situación:

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί,
ὄς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον
λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γύας.⁷

Las indicaciones escénicas son abundantes; evidentemente, en esta precisión escenográfica debe radicar buena parte de la intencionalidad de la teatralidad de la obra. Sin embargo, las palabras iniciales de *Helena* no se detienen exclusivamente en la referencia escenográfica, sino que profundizan en una explicación inopinada e innecesaria acerca de las crecidas del Nilo, con su poder fecundador y la exótica referencia a sus crecidas a partir del deshielo. El valor simplemente escenográfico de la acotación inicial se profundiza y despliega en otra acotación aparentemente innecesaria, de carácter geográfico, que hace más compleja la referencia. Esta técnica de presentación de los datos escenográficos (primero la mención, luego el agregado aparentemente descriptivo) se forjará de manera similar con los restantes datos escénicos consignados. Así, se dice por un lado que el escenario representa la puerta de un palacio (el de la casa de Proteo, según dirá Helena en el verso 46); pero luego se aclarará que este palacio tiene características particulares, ya que, según dirá Teucro en los versos 69-70, «esta casa es digna de compararse con la casa de la misma Riqueza: regias son las galerías y coronados de almenas los muros».⁸ Creemos que esta acumulación de información escenográfica procura resaltar un nuevo contraste entre el exotismo refinado de las construcciones egipcias enfrente del exotismo natural de la región y de las naturales y bellas corrientes del río; pero los contrastes seguirán.

A un costado del palacio (sobre la *orchestra*) se encuentra la tumba del viejo rey del lugar; delante de ella está postrada la hija de Leda, con la intención de pedir que su lecho pueda conservarse salvo para su esposo verdadero (cfr. v. 64): en el cruce de ambos exotismos (el de la geografía egipcia aludida en el telón de fondo y el de las construcciones palaciegas sobre la *skené*), la tumba de Proteo y la postura suplicante de Helena constituyen los únicos elementos griegos de la escenografía. Habrá, sin embargo, más cuestiones de importancia.

En los primeros tres versos de la tragedia se aclara, según consignamos, que las aguas del río Nilo que fecundan las tierras de Egipto, visibles también para los espectadores, provienen de la disolución de la nieve y no de la lluvia de Zeus. Los críticos se han enfrascado en una

discusión tan ardua como ociosa: la explicación de las crecidas del Nilo a partir de la disolución de la nieve respeta la explicación dada por Anaxágoras (según lo que recuerda Diodoro, I 38) y es recogida por Esquilo en una pieza perdida (fr. 300 Wecklein). Herodoto (II, 22), en cambio, rechaza con razones contundentes esta explicación de las crecidas del Nilo, aunque Eurípides la retomará no sólo aquí sino también en su perdido *Arquelao* (fr. 228 Nauck). La verdad científica acerca de las crecidas del Nilo no constituye, en realidad, materia de discusión literaria. Tampoco interesa el itinerario de esta explicación falsa del dato geográfico. Sin embargo, hay que destacar, como siempre, que la verdad poética es diferente de la verdad científica. Las referencias y precisiones escenográficas y geográficas deberán tener una funcionalidad y significación literaria: a Eurípides le resultarán particularmente atractivas estas versiones que justifican las crecidas del Nilo por el deshielo, ya que refuerzan la idea de exotismo natural que quiere destacar desde un comienzo: el mismo Zeus carece de poder sobre la geografía egipcia y su lluvia es menos poderosa que la fuerza natural de la nieve en disolución.

Esto no es todo, sin embargo. En el verso 5 se recuerda que Proteo, ante cuyo palacio y tumba se encuentra Helena, habitaba la isla de Faros. Por lo tanto, debe entenderse que la acción de la tragedia se desarrolla en esta misma isla, rodeada también por las corrientes del Nilo. La mención a esta isla de Faros intenta evidentemente hacer congruente el comienzo de la tragedia con el relato de Menelao a Telémaco en el Canto 4 de *Odisea* (vv. 351-362), cuando el héroe de Troya le cuenta al hijo de Odiseo que, a su regreso de la guerra, tuvo que estar detenido durante veinte días en esta isla, como castigo de los dioses por no haberles ofrecido las hecatombes correspondientes. La isla a la que alude Menelao estaba situada enfrente de Egipto, y tan lejos de él cuanto podría andar una nave durante todo el día si tuviera vientos favorables. El esfuerzo de congruencia resulta vano, de todas maneras: evidentemente, lo más significativo del novedoso relato euripideo resulta la presencia de Helena en Egipto durante los diez años de guerra. Nada de ello puede entrecerarse en la narración homérica.

Así, el punto central hay que buscarlo en el significado de esta insularidad geográfica destacada en la tragedia. Ciertamente, la insularidad del paisaje en el que se desarrolla la acción no resultará indiferente: refracta la insularidad en la que se encontrarán los personajes. Así, por caso, la propia Helena, griega en medio de bárbaros, amenazada por Teoclimeno, el hijo de Proteo que quiere desposarla en contra de su voluntad y que mata a cualquier extranjero heleno al que encuentre (cfr. v. 155), viuda presunta, ya que por toda la Hélade se dice que ha muerto su esposo (cfr. v. 132), se informa casualmente acerca de la muerte de su madre Leda y de la de sus dos hermanos (v. 142): entona entonces un gran lamento de grandes dolores, con lágrimas, con trenos y con peanes (vv. 164-166). Que Helena es presentada bajo la condición de griega en medio de bárbaros se ve claramente en su *rhésis* de los versos 255-305: allí afirma que los dioses la desterraron de su tierra paterna hacia un lugar donde rigen costumbres bárbaras y, privada de amigos, vive como esclava después de haber nacido de hombres libres, pues las costumbres de los bárbaros consisten en que todos sean esclavos, excepto uno (cfr. vv. 273-276).⁹ Pero hay más: la isla se convierte en una barca que, como barca específicamente griega, debe navegar en medio de un océano de bárbaros (vv. 277-279):

ἄγκυρα δ' ἢ μου τὰς τύχας ὥχει μόνη,
 πόσιν ποθ' ἤξειν καί μ' ἀπαλλάξειν κακῶν,
 ἐπεὶ τέθνηκεν οὗτος, οὐκέτ' ἔστι δῆ.¹⁰

La única ancla que sostenía sus desgracias, esa esperanza de saber cuándo llegaría por fin su esposo y la liberará de sus males, ha muerto. La barca, por tanto, sin ancla, debe navegar al garete en medio de las inclemencias del océano de la existencia. La metáfora náutica profundiza los valores de la presentación escénica.

Se inicia entonces un *kommós* o diálogo lírico entre Helena y el coro de jóvenes cautivas griegas, las únicas que le ofrecen un oído atento: la estrofa entonada por la propia Helena desde la escena es escuchada desde lejos por las cautivas, que se acercan a ella para ofrecerle un refugio: las muchachas se encontraban, por casualidad, junto al agua de tono azul oscuro, sobre la hierba espiralada, calentando los purpúreos peplos con los dorados rayos del sol sobre los retoños de una caña (vv. 179-182). El *offstage* cantado por el coro representa, por tanto, un nuevo escenario de idílica belleza, en consonancia con el *on stage*. Resultará particularmente significativo este contraste entre un escenario de idílica belleza, adornado con refinadas construcciones, por un lado, y las bárbaras costumbres de quienes lo habitan, por el otro. El coro de cautivas griegas justifica su ingreso a escena a partir del hecho de haber escuchado las lamentaciones de Helena. Las muchachas se encontraban, en este escenario paralelo al del teatro, realizando una tarea propia de su condición de cautivas: después de lavar la ropa en el río, la calientan al sol para que se seque. La escena no puede menos que recordar la párodos equivalente de *Hipólito*, vv. 121-130; sin embargo, las diferencias serán más notables que las similitudes: allí las muchachas celebraban un tiempo pasado, cuando, en medio de actividades semejantes, escucharon por vez primera el rumor acerca de la enfermedad que consumía a Fedra. Aquí, en cambio, la escena (y la configuración espacial) tiene una importancia mayor, ya que las cautivas abandonan este trabajo cotidiano, realizado en tiempo real-presente y representado en el marco de un espacio bucólicamente descrito, para asistir a la repentina y actual irrupción de la tragedia de Helena. Ellas constituyen una nueva isla, sobre la cual la escorada barca de la náufraga Helena, rota el ancla de Menelao, se refugia, en medio de las acechanzas de la tormenta marina.

Por otra parte, Menelao se presenta igualmente a partir de la consideración metafórica de su insularidad, representada también por una barca: en su *rhésis* de presentación (vv. 386-436) realiza una sorprendente descripción del itinerario que lo trajo hasta el remoto Egipto; en este relato resultará sorprendente el modo en que se identifica el propio Menelao con la barca sobre la que ha navegado, de manera que muchas veces no se sabe si se habla de uno o de la otra: sobre la hinchazón marina del mar verdoso, desdichado, navega, errante, desde el tiempo en que destruyó las torres de Ilión y, aunque necesita regresar a su patria, no consigue obtener esa fortuna de los dioses. Ha navegado por todos los desiertos y peligrosos puertos de Libia; y cada vez que está cerca de su patria, de nuevo lo impulsa un viento contrario y nunca un viento favorable llega hasta su vela. Como náufrago desdichado, llegó finalmente a esta tierra egipcia después de haber perdido a todos sus amigos. Su nave se hizo trizas contra las rocas, en restos innumerables. Entre las abigarradas estructuras, ha quedado solamente la quilla; aferrado a ella se salvó penosamente, cuando la suerte era ya desesperanzada; también se salvó junto con él Helena (la falsa Helena, su imagen de nube), a la que posee al fin, después de haberla arrancado violentamente de Troya.

Las metáforas deben ser resueltas. Evidentemente, hay una estrecha correspondencia entre las acotaciones escenográficas y geográficas, por un lado; las metáforas náuticas que definen a los personajes principales de la tragedia, por el otro; y la estructura del debate conceptual entre realidad y apariencia, nombre y cuerpo, vergüenza y afrenta, que articula la presentación teatral, finalmente. Juan Eduardo Cirlot (1969: 264) en su *Diccionario de símbolos* refiere que, para Jung (1954: 261), la isla es el refugio contra el amenazador asalto del mar del

inconsciente; es decir, constituye una síntesis del encuentro entre la conciencia y la voluntad en oposición a la irrupción del inconsciente. Otros autores conciben a la isla como el punto de fuerza metafísico en el cual se condensan las fuerzas de la «inmensidad ilógica» del océano.¹¹ Más allá de estos valores simbólicos de toda isla (sobre cuya pertinencia para comprender el mito clásico y el tratamiento literario posterior hay posturas encontradas y muy complejas),¹² lo cierto es que el tema insular es vastísimo ya desde la propia literatura griega: así, podemos encontrar islas de carácter escatológico, míticas o utópicas al lado de otras flotantes, paradisíacas o imaginarias, descritas con tenues trazos o, por el contrario, con todo lujo de detalles, concibiendo en su menguado territorio tanto una sociedad perfecta y civilizada en consonancia con la naturaleza como, en el otro extremo, un mundo inhóspito, habitado por seres deformes e irracionales.¹³ En la misma línea, Eurípides presenta a Menelao y a Helena como islas que se constituyen, en medio de la inmensidad ilógica del mundo que habitan (donde es indiscernible la realidad de la apariencia, donde el nombre se diferencia de la cosa designada, donde la vergüenza se presenta sin que haya habido previamente una afrenta), como una síntesis entre su conciencia de existencia con la voluntad de ser. Sin embargo, la isla es también, desde una perspectiva más sencilla, un símbolo de desamparo, de soledad y de muerte, al punto que la mayor parte de las deidades insulares tienen carácter funerario -como Circe, la legendaria maga de la Isla de Ea, y la sanguinaria Calipso, la hija de Atlas que recibe a Odiseo en su isla de Ogigia y lo retiene durante tantos años con su ofrecimiento de inmortalidad. Hay islas malditas en las que se producen apariciones infernales, encantamientos, tormentas y peligros; y hay islas bienaventuradas, con muchos pájaros y árboles perfumados que crecen en su interior y donde siempre hay dos ríos: el río de la juventud y el río de la muerte: el primero, por la fertilidad y el riego de la tierra; el segundo, por el transcurso irreversible del tiempo y, en consecuencia, por el abandono y el olvido.

Las corrientes del Nilo del primer verso de nuestra tragedia constituyen al mismo tiempo los dos ríos del arquetipo mítico, el río de la juventud y el río de la muerte: por un lado, estas corrientes son καλλιπάρθενοι, y en la duplicidad de la raíz del término se alude al mismo tiempo a aquello que constituirá el conflicto de Helena: el mantenimiento de su condición virginal la virginidad mantenida representa la detención del tiempo en una eterna juventud-como su belleza, causa primera de todas las desdichas y muertes relacionadas con la guerra de Troya; pero debe destacarse también que estas corrientes provienen de la disolución de la nieve y no de la lluvia enviada por Zeus: de esta manera se alude al ritmo cíclico de las estaciones y se connota el irreversible paso del tiempo. La duplicidad del río vuelve a destacarse a través de la alusión vivificadora presente en el verbo ὑγραίνει (*riega, humedece, fecunda*) y de la supresión de la actividad de Zeus, que niega las gotas de lluvia sobre el Egipto. La presencia escénica de la tumba de Proteo (estable, unívoca y, finalmente, efectiva, ya que gracias a la súplica ante esta tumba Helena alcanza a mantener su virginidad para Menelao; en una palabra: griega) se convierte entonces en un ícono escénico que sirve de contrapunto a los dos ríos, a las dos islas que naufragan en la inmensidad del océano, y a la propia figura de Helena, ella misma una isla de doble significado: en su belleza funesta y real, fiel y llena de ignominia que esperó paciente a su esposo en el lejano Egipto, como en la imagen apócrifa y quimérica que acompañó a Paris hasta Troya.

El juego literario mediante el cual se destacan a lo largo de toda la tragedia las diferencias entre realidad y percepción de la realidad constituye buena parte del sentido de *Helena*.¹⁴ Las palabras constituyen el medio a través del cual se produce el engaño y la salvación. El engaño consiste en fingir la muerte de Menelao, para que Teoclimeno les permita a los esposos (en

realidad, a Helena y a quien él cree un marino griego testigo de la muerte de Menelao) realizar la ceremonia fúnebre en medio del mar. Para ello les proveerá de los medios suficientes para que se escapen fácilmente. El engaño se consuma sin dificultades. Se ha señalado de manera adecuada que esta muerte fingida de Menelao, propuesta por Helena como estrategia de escape, constituye una maquinación semejante a la que se encuentra en la *Electra* de Sófocles.¹⁵ En *Electra* (obra que, además, puede datarse en el año 413 a. C., mientras que Helena es sin dudas del 412, un año más tarde)¹⁶ se produce un engaño muy similar, cuando, ante la presunta urna que contendría las cenizas de su hermano Orestes, Electra escucha del pedagogo y del propio Orestes las noticias de su muerte. Es muy verosímil pensar que Eurípides haya explotado el recurso hasta un punto extremo. En *Electra*, el recurso del δόλος es urdido por Orestes y el pedagogo, pero la escena del llanto de Electra es sincera, ya que la joven, en su ignorancia, cree realmente en la muerte de su hermano. En Helena, en cambio, el engaño es llevado a un punto extremo, ya que toda la escena trenética de la propia Helena se presenta como parte de un *dólos fingido*: ella misma fue la que urdió el *dólos* del que ahora es testigo y cómplice. Como hacen los dioses con el *είδolon* de Helena, también los hombres son capaces de pergeñar engaños que les permitan alcanzar sus objetivos. Sin embargo, hay otra diferencia sustancial en las tramas de ambos engaños: mientras que en Sófocles ha sido el propio Apolo quien dio la orden de llevar a cabo la venganza por la muerte de Agamenón a través del *dólos* que constituye la estructura argumental de la tragedia, aquí no ha sido la divinidad quien urdió la mechnema, sino exclusivamente los propios hombres. Además, la orden de Apolo, en Sófocles, intentaba restaurar el desorden cósmico producido por el asesinato perpetrado por Clitemnestra; mientras que, en Eurípides, se trata de la mera salvación individual de los esposos lo que se resuelve a través de este *dólos apátes*.

Un fantasma de Helena, artificio de Hera, ha acompañado a Paris hasta Troya para provocar la guerra que tantas muertes ocasionó. Un discurso engañoso de Helena y Menelao ha servido para burlar a Teoclimeno y escaparse del bárbaro Egipto. El juego literario con los conceptos de *ónoma*, *érgon* y *lógos* ha estructurado compositivamente la tragedia. El engaño de los dioses y el engaño de los hombres se oponen y coinciden. Vida y muerte, juventud y vejez, verdad y apariencia, nombre y realidad, una isla de exótica belleza bucólica y las bárbaras construcciones de lujo oriental: todo se divide y contrasta armónicamente en *Helena*. También esta exótica isla de Faros en la que la verdadera Helena se ha demorado durante los años de guerra tendrá su contrapartida. También el espacio mítico se contrasta y se confunde con el espacio geográfico.

Una primera referencia insular había sido señalada por el coro del primer estásimo. Allí, las mujeres expresaban con propiedad esta misma confusión de espacios y metáforas, especialmente en la primera antiestrofa, entre los versos 1122-1138. Esta referencia insular está volcada hacia un pasado mítico. De esta manera, se recuerda, en primer lugar, el modo en que murieron muchos de los griegos al regreso de Troya:

πολλοὶ δ' Ἀχαιῶν δορὶ καὶ πετρίναις
 ῥιπαῖσιν ὑκπνεύσαντες ἄι-
 δαν μέλεον ἔχουσιν,
 ταλαινᾶν ἀλόχων
 κείραντες ἔθειραν,
 ἄνυμφα δὲ μέλαθρα κέϊται.¹⁷

El coro se detiene a describir las muertes de los griegos y pone como causa y responsable de ellas tanto a troyanos como a otros griegos. Ésta es una manera de subrayar que las causas y consecuencias de la guerra, funestas para todos, son independientes de las responsabilidades y culpas de vencedores y vencidos. Las esposas de los héroes griegos han debido rasurar sus cabelleras ante la muerte de sus esposos, que sucumbieron ante las lanzas y piedras arrojadas por los troyanos; pero son los palacios quienes han quedado sin bodas. El espacio carga con las consecuencias de las conductas humanas y se convierte en metáfora de la situación de Grecia. Después de esta reflexión general y su precisión metafórica, el coro se detiene en una historia particular, que expresa la responsabilidad exclusiva de los griegos en la muerte de muchos de sus compatriotas: la historia de Nauplio, un personaje solitario, griego también, culpable de la muerte de muchos aqueos. De él se acordaba Menelao, ya en el verso 768. Este Nauplio, irritado en contra de los griegos por la muerte de su hijo Palamedes (que se había unido al ejército griego en la expedición contra Troya y a quien el propio Eurípides le dedica una célebre tragedia, hoy perdida), consagró su vida entera a vengarse de los aqueos, a quienes responsabilizó por la muerte de su hijo.¹⁸ Entonces, cuando el grueso del ejército que sobrevivió a la guerra, al regreso de la toma de Troya, llegaba ya a la altura de las Giras (las rocas redondas junto al cabo Cafareo), Nauplio, durante la noche, encendió una gran hoguera en los arrecifes. Los griegos, creyendo que se hallaban en las proximidades de un puerto, pusieron proa hacia el lugar donde brillaba la luz; como consecuencia, sus barcos se estrellaron contra los arrecifes. En este naufragio pereció, entre otros, Ajax, el hijo de Oileo. La acción se desarrolló en el cabo o promontorio Cafareo, al sur de la isleña Eubea:

πολλοὺς δὲ πυρσεύσας φλογερὸν σέλας ἀμφιρύταν
 Εὐβοίαν εἴλ' Ἀχαιῶν
 μονόκωπος ἀνὴρ πέτραις
 Καφηρίσιν ἐμβαλῶν,
 Αἰγαίαις ὑνάλοις δόλιον
 ἀκταῖς ἀστέρα λάμπας.¹⁹

El énfasis en el carácter isleño de Eubea (descrito a través del epíteto ἀμφιρύταν, que alude a su situación de estar rodeada por el mar) no puede ser casual. Nuevamente, una isla es responsable de naufragios y desgracias. No tenemos mayores precisiones acerca de este naufragio y de la participación en él de Menelao. De todas maneras, el pasado mítico de todos los griegos está también lleno de islas funestas. Será el turno entonces de detenerse específicamente en la situación del esposo de Helena: al regreso de Troya, acompañado por Helena, también Menelao naufraga junto al promontorio de Malea:

ἀλίμενα δ' ὄρια μέλεα βαρβάρου στολᾶς
 τότ' ἔσουτο πατρίδος ἀποπρὸ χειμάτων πνοᾶι
 γέρας οὐ γέρας ἀλλ' ἔριν
 Δαναῶν Μενέλας ἐπὶ ναυσὶν ἄγων
 εἶδωλον ἱερὸν Ἦρας.²⁰

El promontorio de Malea se encuentra en el extremo Sur del Peloponeso. Resulta difícil conciliar esta descripción del naufragio de Menelao y Helena cerca del Peloponeso con el naufragio descrito en nuestra tragedia, cerca de las costas de Egipto. Nuevamente, el poeta

intenta conciliar información que proviene de diferentes tradiciones: en el canto 3 de *Odisea* se cuenta que, cuando el ejército griego que regresaba de Troya alcanzó con sus naves la escarpada montaña de Malea, en ese preciso momento Zeus concibió un viaje luctuoso y derramó un huracán de silbantes vientos y monstruosas olas bien nutridas, semejantes a montes. Dividió entonces parte de las naves e impulsó a unas hacia Creta. En el canto 4 de *Odisea*, Menelao le cuenta a Telémaco cómo pudo regresar de Troya. Allí recuerda el modo en que, cuando estaba a punto de llegar al escarpado monte de Malea, lo arrebató una tempestad que lo llevó, gimiendo penosamente por el ponto, hasta un extremo del campo donde en otro tiempo habitó Tiestes. Resulta difícil identificar este lugar, ya que Tiestes habitó diversas regiones, entre Olimpia y Micenas. Sin embargo, en función de la tragedia perdida de Sófocles, debemos pensar en la isla de Sición, donde se produjo la violación de Pelopia, el casamiento con Atreo y el nacimiento de Egisto. Los naufragios recogidos en *Odisea* sólo podrían dar cuenta, por lo tanto, de una llegada del náufrago Menelao al Peloponeso, a Citera, a Creta o a las islas Cícladas, pero nunca a Egipto.

De todas maneras, y más allá de incongruencias geográficas poco significativas, estas montañas del promontorio de Malea fueron testigos, según el coro, del naufragio del ejército griego en el momento del retorno de Troya, por los vientos de la tempestad desatada por Zeus. Menelao es acompañado en estas circunstancias por Helena, definida por el coro a través de varias imágenes superpuestas: como *distinción de vestimenta bárbara* (por los ropajes coloridos que utilizaban los troyanos), como *discordia* (premio a la discordia de las diosas fue Helena y, al mismo tiempo, causa de discordia entre griegos y troyanos ella misma), como *nube* de los *dánaos* (por la constitución etérea de su imagen) y como *sagrada imagen de Hera*: sagrada justamente por haber sido creada por una maquinación de la diosa. En cualquier caso, el canto del coro presenta el carácter funesto del naufragio de Menelao en las cercanías de una isla mal localizada. Se trata de una referencia mítica hacia el pasado inmediato.

Sin embargo, no serán las únicas islas de las que se hablará en la tragedia. No sólo el presente y el pasado mítico estarán cargados con los valores metafóricos de las islas descriptas. También en las referencias hacia el futuro de los personajes las islas reaparecerán con su significación más acabada.

Según nos dice Homero en un pasaje de *Odisea*, Helena y Menelao fueron llevados, en el momento de morir, a los campos Elíseos, la región de las sombras bienaventuradas, donde reinaba la eterna primavera y la tierra era siempre fértil y se disfrutaban los placeres que más habían gustado en la vida, allí donde la ambición, la avaricia, la envidia y todas las malas pasiones que tenían los mortales no podían alterar la calma y la tranquilidad de los habitantes de estos campos. Más tarde, los Campos Eliseos fueron identificados con la Isla de los Bienaventurados. Estas islas, de un sentido unívoco, se contraponen claramente con la isla del presente escénico que observan los espectadores, donde el valor vivificante de la geografía se contrapone con la crueldad de los hombres que la habitan. Sin embargo, los Dioscuros, en su profecía *ex machina* al final de la tragedia, no hablan de la versión homérica del mito, lo que debe llamarnos claramente la atención, en virtud del carácter reivindicativo de la figura de Helena que se le ha atribuido a la obra.

La nueva versión, sin embargo, resultará igualmente significativa. Helena morirá en su patria y allí mismo, después de morir, se convertirá en objeto de culto, invocada como una diosa. Menelao, por su parte, terminará su vida en la isla de los bienaventurados. Resulta curioso que sea sólo Menelao quien llegue a esta isla, mientras que Helena morirá en Esparta y será considerada como un dios, y compartirá con los Dioscuros las libaciones y con ellos también obtendrá los presentes hospitalarios de parte de los hombres. Este culto laconio de

Helena está bien testimoniado (cfr., por ejemplo, Herodoto e Isócrates). Sin embargo, esta separación de los esposos en su vida futura predicha por los Dioscuros le servirá a Eurípides para justificar también la existencia de un culto ático de Helena.

Las referencias exóticas a la geografía egipcia, presentes desde los primeros tres versos de la tragedia y descripta también como el *offstage* de la escenografía por parte del coro, procuran dibujar un paisaje de rareza extravagante ajeno al mundo griego. Estas referencias, como hemos visto, constituyen el centro de interés del poeta, que ha querido a través de ellas presentar la novedad de su planteo.²¹ Sin embargo, ellas no pueden sino analizarse en el contraste con otra realidad siempre presente en la tragedia de Eurípides: la de la ciudad de Atenas. En la *rhésis* ex machina de los Dioscuros con la que se cierra la tragedia se menciona un lugar al que Helena fue llevada por el hijo de Maya (es decir, por Hermes) (v. 1670-1675), cuando la alejó de Esparta, robando el cuerpo al que no desposaría Paris: una isla que, como una guarnición, se extiende junto al Ática y que, en lo restante, será llamada Helena entre los mortales, porque a ella recibió cuando fue robada:

οὐδ' ὄρμισέν σε πρῶτα Μαιάδος τόκος
Σπάρτης ἀπάρας τὸν κατ' οὐρανὸν δρόμον,
κλέψας δέμας σὸν μὴ Πάρις γήμειέ σε,
φρουρὸν παρ' Ἀκτὴν τεταμένην νῆσον λέγω,
'Ἐλένη τὸ λοιπὸν ἐν βροτοῖς κεκλήσεται,
ἐπεὶ κλοπαίαν σ' ἐκ δόμων ἐδέξατο.²²

¿De qué isla hablan los Dioscuros? Se trata de un islote rocoso ubicado enfrente del puerto ático de Sunio (65 kilómetros al sudeste de Atenas), conocido hoy como Macrousi. En *Iliada*, III, 445, se dice que Paris se unió por primera vez con Helena en la isla de Craneae, que no ha podido ser localizada. Ya desde la antigüedad, se ha intentado identificar esta referencia de Eurípides con aquella de Homero: así lo hace Estrabón, IX, 399, mientras que Pausanias, III, 22, 1, identificaba a la Craneae homérica con otra isla, ubicada en frente de Giteo, el puerto de Esparta. Sin embargo, no parece verosímil la demora de Helena, sea en su itinerario de Esparta a Troya (o a Egipto, según la versión que aquí se sigue) o en el regreso de Troya (o de Egipto) a Esparta, enfrente de Atenas. Habría que pensar más bien en un deliberado intento del poeta de brindar una explicación etiológica acerca de un culto Ático a Helena, a través de esta incorporación de una isla ocasionalmente mencionada por Homero, pero re-localizada ahora a partir del nuevo itinerario de Helena desde Esparta hacia Egipto. Helena debió demorarse en otra isla antes de llegar a Faros, y esta isla está enfrente de Atenas, y en esa isla se le rendirá un culto reconocible todavía en el tiempo de los espectadores originarios.

La isla de los Bienaventurados constituye el futuro mítico de Menelao.²³ El futuro mítico de Helena está marcado por este doble culto, laconio y ático. En este último sentido, hay un nuevo contraste entre los distintos espacios aludidos en la tragedia: el espacio del pasado mítico, el espacio teatral presente y contradictorio de Egipto y el espacio futuro cultural de Esparta y de Atenas. El espacio escénico constituye el presente ficcional de la representación teatral, aludido por una tela pintada que sirve de representación icónica del río Nilo y por la descripción bucólica del fuera de escena de las muchachas del coro; pero, al mismo tiempo, este espacio escénico y su referente geográfico coinciden temporalmente con el pasado mítico de los espectadores. El espacio de Atenas, en cambio, es el futuro extra-teatral (el espacio distante introducido por la *rhésis* de los Dioscuros) para el tiempo de la acción dramática pero,

a la vez, es el presente geográfico y cultural de los espectadores. De esta manera, en este contraste de espacios y de tiempos se termina de dibujar el sentido de la tragedia: vida y muerte, juventud y vejez, verdad y apariencia, nombre y realidad;²⁴ pero también la isla de Faros que está frente a Egipto, las islas en las que naufragaron tantos héroes griegos y la isla situada en frente de Atenas; el pasado mítico de Helena y el futuro cultural de Atenas: todo se divide y contrasta armónicamente en *Helena*. La guerra de Troya, consecuencia del engaño de los dioses, coincide entonces con el presente de Atenas, producto de este modo del *lógos* del engaño perpetrado por los hombres. Como Helena y Menelao, responsables del *lógos apátes*, se dibuja entonces una ética que dejó de ser heroica para convertirse en una búsqueda de salvación individual. La inmensidad ilógica del océano en el que navegan los personajes de Eurípides nos sigue amenazando aún hoy.

NOTAS

1 Sobre las transformaciones del mito de Helena puede consultarse Assael (1987: 41-54); Ghali-Kahil (1955); Komornicka (1991); Sienkewicz (1980: 39-41); Nápoli (1995) y Homeyer (1977).

2 «Yo, entonces, puesto que honro a mi esposo de antes, me arrodillo como suplicante ante esta tumba de Proteo, con la intención de que mi lecho se conserve a salvo para mi esposo, de manera que, si a través de la Hélade llevo mi nombre afrentado, no reciba aquí vergüenza mi cuerpo» (las traducciones son siempre nuestras). Hemos consultado las ediciones de Campbell (1950), Grégoire et Méridier (1950), Hermann (1837) y Kannicht (1969). Sin embargo, las citas griegas están tomadas siempre de la edición de Dale (1967).

3 Cfr. Geoffrey Arnott (1990: 1-18).

4 Cfr. Graham Ley (1991: 25-34) y Graham Ley (2005: 97-104).

5 Cfr. Vidal-Lablache (1907: 8).

6 La presencia y evolución de cada uno de los personajes y de los miembros del coro desde la *skéné* a la *orchestra*, en torno a la morada de Teoclimeno y a la tumba de Proteo, es analizada con meticulosidad y rigor por Graham Ley (2007: 57-62).

7 «¡Del Nilo son éstas las corrientes de bellas vírgenes; el cual, en lugar de las gotas de Zeus, riega el suelo de Egipto cuando la blanca nieve se disuelve!»

8 Πλούτῳ γὰρ οἶκος ἴξιος προσεικάσαι
βασίλειά τ' ἀμφιβλήματ' εὐθρυγκοί θ' ἔδραι.

9 ἔπειτα πατρίδος θεοί μ' ἀφιδρύσαντο γῆς
ἔς βάρβαρ' ἦθη, καὶ φίλων τητωμένη
δούλη καθέστηκ' οὐσ' ὑλευθέρων ἄπο-
τὰ βαρβάρων γὰρ δοῦλα πάντα πλὴν ἐνός.

10 «¡Y la única ancla que sostenía mis desgracias (la esperanza de saber cuándo llegará mi esposo y me liberará de mis males), éste ha muerto ya, ya no existe más!»

11 Cfr. Zimmer (1951).

12 Cfr. Vilatte (1991: 106). Sobre la temática en general recomendamos: Marimoutou-Racault (1995) y Tomé (1987).

13 Cfr. Montesdeoca Medina (2001: 229-253).

14 Cfr. Solmsen (1934: 119-121) y Nápoli (2007).

15 Cfr. Zielinski (1927: 54-58) y Ghali-Kahil (1955).

16 Cfr. sobre la cuestión Matthiessen (1964).

17 *Muchos de los aqueos tienen ya un Hades funesto, después que sucumbieron por causa de la lanza y las piedras arrojadas, y que hicieron rasurar la cabellera de sus desdichadas esposas. Sin bodas yacen sus palacios.*

18 Sobre el tema de Nauplio y Palamedes hay una amplia bibliografía. Puede consultarse, entre lo más actual, Romero Mariscal (2003: especialmente las pp. 219-300). También véase Clua (1985: 69-94); West (1943: 2.500-12); Szarmach (1974 A: 35-47); Szarmach (1974 B: 193-204); Vellay (1956: 55 y ss); Lang (1910: 188-96); Philips (1957: 267-78); Jouan (1966: 360) y Adkins (1983:107-128).

19 *Y para incendiar a muchos, un remero solitario de los aqueos formó un inflamado rayo junto a la isleña Eubea, arrojándolo desde las piedras Cafareas y haciendo brillar el astro engañoso en las marinas costas del Egeo.*

20 *Y no ofrecieron puertos las montañas de Malea ante las ráfagas de las tormentas, cuando Menelao se precipitó lejos de su patria, llevando sobre las naves la distinción de bárbara vestimenta (aunque no era distinción sino discordia), la nube de los dánaos, la sagrada imagen de Hera.*

21 Un buen análisis acerca de la reflexión crítica sobre la actividad teatral por parte del propio Eurípides en *Helena* puede encontrarse en Sousa e Silva (2005: 243-267).

22 «En cuanto al lugar donde te llevó por primera vez el hijo de Maya cuando te alejó de Esparta en una carrera por el cielo, cuando robó tu cuerpo que no desposaría Paris me refiero a la isla que como una guarnición se extiende junto al Ática-, en lo restante será llamada *Helena* entre los mortales, porque te recibió, cuando fuiste robada, desde tu hogar».

23 Cf. Martínez Hernández (1999: 243-279).

24 Sobre el sentido de los contrastes en *Helena* puede verse Sousa e Silva (2005: 269-284).

EDICIONES UTILIZADAS

CAMPBELL, A.Y. (1950) *Euripides' Helena. Edited with Commentary and General Remarks*, Liverpool.

DALE, A.M. (1967) *Euripides' Helen*, Oxford.

GRÉGOIRE, H. et MÉRIDIER, L. (Eds.) (1950) *Euripide*, Tome V, Paris.

HERMANN, G. (1837) *Euripidis Tragoediae*, vol. 2, part. I, Leipzig.

KANNICHT, R. (1969) *Euripides, Helena*, Heidelberg.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ADKINS, A. W. H. (1983) «Form and content in Gorgias' Helen and Palamedes. Rhetoric, philosophy, inconsistency and invalid argument in some Greek thinkers», en John Anton and Anthony Preus (EDS.) *Essays in ancient Greek philosophy*, Albany, New York, vol. II: 107-128.

- ASSAEL, J. (1987) «Les transformations du mythe dans Hélène d' Euripide», *Pallas* XXXIII: 41-54.
- CIRLOT, J. E. (1969) *Diccionario de símbolos*, Buenos Aires.
- CLUA, Josep Antoni (1985) «El mite de Palamedes a la Grecia antiga: aspectes canviants d' un interrogant cultural i historic», *Faventia* 7, Fasc. 2: 69-94.
- GEOFFREY ARNOTT, W. (1990) «Euripides' Newfangled Helen», *Antichthon* XXIV: 1-18.
- GHALI-KAHIL, L. B. (1955) *Les enlèvements et le retour d' Hélène dans les textes et les documents figurés*, Paris.
- HOMEYER, H. (1977): *Die Spartanische Helena und der Trojanische Krieg. Wandlungen und Wanderungen eines Sagen-Kreises vom Altertum bis zur Gegenwart*, Wiesbaden.
- JOUAN, F. (1966) *Euripide et les Légendes des Chants Cypriens*, Paris.
- JUNG, C. G. (1954 A) *The archetypes and the collective unconscious*, vol. 9, New York.
- JUNG, K. (1954 B) *La psicología de la transferencia*, Buenos Aires.
- KOMORNICKA, A.M. (1991) *Hélène de Troie et son «double» dans la littérature grecque (Homère et Euripide)*, Paris.
- LANG, A. (1910) «The story of Palamedes» *The world of Homer*, Londres: 188-96.
- LEY, G. (1991) «Scenic notes in Euripides' *Helen*», *Eranos* 89: 25-34.
- LEY, G. (2005) «The Nameless and the Named: Techne and Technology in the Ancient Athenian Theatre», *Performance Research* 10: 97-104.
- LEY, G. (2007) *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, Chicago.
- MARIMOUTOU, J. C. - RACAULT, J. M. (eds.) (1995) *L'insularité. Thématique et représentations*, Paris.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. (1999) «Las islas de los Bienaventurados: historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica», *Cuadernos de Filología Clásica* 9: 243-279.
- MATTHIESSEN, A. (1964) «*Elektra*», «*Taurische Iphigenia*» und «*Helena*». *Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Gotinga.
- MONTESDEOCA Medina, J. M. (2001) «Del enciclopedismo grecolatino a los islaros humanistas. Breve historia de un género» *RFULL* 19: 229-253.
- NÁPOLI, J. T. (1995) «La reivindicación de Helena en la tragedia de Eurípides», *Actas de la IX Reunião da Sociedade Brasileira de Estudos Classicos y III Congresso Nacional de Estudos Classicos*: 47-56.
- NÁPOLI, J. T. (2007) «Ónoma, érgon y lógos en Helena de Eurípides», en A. M. González (Ed.) *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad*, La Plata.
- PHILIPS, E. D. (1957) «A suggestion about Palamedes» *AJPh* 78: 267-78.
- ROMERO MARISCAL, L. (2003) *Estudio sobre el léxico político en Eurípides. La trilogía troyana de 415 a. C.*, Granada.
- SIENKEWICZ, T. J. (1980) «Helen: scapegoat or siren?», *CB* 56: 39-41.

- SOLMSEN, F. (1934) «Onoma and Pragma in Euripides' Helen», *CR XLVIII*: 119-121
- SOUSA E SILVA (2005) «Eurípides, crítico teatral», en *Ensaaios sobre Eurípides*, Lisboa: 243-267.
- SOUSA E SILVA (2005) «Vida e morte na *Helena* de Eurípides», en *Ensaaios sobre Eurípides*, Lisboa: 269-284.
- SZARMACH, M. (1974 A) «Le mythe de Palamède avant la tragédie grecque», *Eos* 61: 35-47.
- SZARMACH, M. (1974 B) «Les tragédies d' Eschyle et de Sophocle sur Palamedes», *Eos* 62: 193-204.
- TOMÉ, M. (1987) *La Isla. Utopía, Inconsciente, Aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario*, León.
- VELLAY, Ch. (1956) «La Palamédie» *Bull. de L' Assoc. G. Budé* 22: 55-72.
- VIDAL-LABLACHE (1907) *Atlas classique. Histoire et Géographie*, Paris.
- VILATTE, S. (1991) *L'insularité dans la pensée grecque*, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne 106, Besançon.
- WEST, E. (1943) *Palamedess* en *RE*, 36: 2.500-12.
- ZIELINSKI, J. (1927) «De Helenae simulacro», *Eos* XXX: 54-58.
- ZIMMER, M. (1951) *Mythes et Symboles dans l' Art et la Civilisation de l' Inde*, Paris.